

Judyta ZBIERSKA – MOŚCICKA
Université de Varsovie, Pologne

MAURICE MAETERLINCK, PROSATEUR SYMBOLISTE BELGE

À l'époque symboliste, le vent est à la poésie. Les réflexions théoriques des maîtres et des disciples autour des fondements de la nouvelle esthétique passent par le vers et considèrent la poésie comme « l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux de l'existence » et « la seule tâche spirituelle » (MICHAUD, 1947 : 15). Cette domination de l'intérêt pour le lyrisme n'exclut tout de même pas le roman ou, plus généralement, la prose du domaine littéraire. Le « roman symbolique », dont Jean Moréas, dans son manifeste de 1886, caractérise la thématique (intérieurisation, individualisme, rêve, mythe) doit suppléer au didactisme et à l'objectivité du roman naturaliste. La formule zolienne est en train de s'user et, aux yeux de plusieurs critiques, elle demande à être renouvelée.¹ La prose de symbolistes participe à ce renouvellement.

Considéré comme « la première avant-garde » et le « lieu de recherches où l'investigation porte sur les fondements et la technique du langage littéraire » (PAQUE, 1989 : 41), le mouvement symboliste réserve pour la prose la fonction d'expérimentation non dépourvue cependant de la pregnance des modèles existants.

« C'est dans la structure des rapports entre esthétiques et programmes concurrents que s'écrit l'aventure de beaucoup d'écrivains et en particulier de ceux qui nous occuperont ici. Nous verrons à quel point les expériences de ces derniers ne s'expriment qu'en rupture ou qu'en reprise d'autre chose et combien elles trouvent place au sein d'une intertextualité effervescente, jusqu'à se manifester dans un jeu de renvois citatifs. » (BERTRAND *et all.*, 1996 : 8-9)

Bien qu'en l'occurrence le propos concerne presque exclusivement les auteurs français et ne se rapporte qu'au genre romanesque, cette perspective semble parfaitement opérante dans le cas des écrivains belges et des genres courts (conte, nouvelle, poème en prose). D'ailleurs, la forme brève en prose, narrative et non narrative, constitue un terrain privilégié sur lequel s'effectue non seulement une recherche stylistique mais, principalement, une redéfinition des catégories du récit, donc des fondements du genre.

La nouvelle, le conte ainsi que le poème en prose sont des formes dont il est bien difficile de saisir la nature profonde. Maints ouvrages qui prétendent à la description de ces genres se trouvent confrontés à la difficulté de les définir et à la confusion terminologique quasi traditionnelle. Ainsi, la nouvelle, comme l'affirme Sylvie Thorel-Cailleteau, « est certes un champ d'expérimentation stylistique, où des aspects généralement tenus pour secondaires du roman (ceux que des Esseintes veut éliminer) prennent une autonomie, une existence en soi, mais de la sorte, la nouvelle apparaît autant comme un laboratoire du roman que comme une ellipse

¹ Cf. notamment l'ouvrage primordial de Raimond (1966), mais aussi les ouvrages plus récents de Colin (1988), de Paque (1989) ou de Bertrand, Biron, Dubois, Paque (1996).

du romanesque dont elle marquerait le deuil, dont elle désignerait l'absence. » (THOREL-CAILLETEAU, 1994 : 253)

Il faut admettre que la difficulté de cerner définitivement les limites d'un genre assure à celui-ci une souplesse qui légitime tout usage possible qu'on s'imagine d'en faire. À cela s'ajoute le sentiment d'hésitation et d'incertitude éprouvé face à la forme brève, qui rend l'écrivain libre de choisir le contenu dont il va la remplir. Ce contenu varie donc selon le besoin ou selon la mode.

Dans le cas des principaux symbolistes belges - Georges Rodenbach, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Albert Mockel et Charles Van Lerberghe - la fonction, pour ainsi dire, expérimentale de la prose brève, apparaît en pleine lumière. À cet aspect expérimental s'ajoute une tentation de marginaliser la production en prose, comme indigne d'un poète. Car les auteurs en question sont surtout les poètes. Seul Georges Rodenbach suit le chemin que le Manifeste de Moréas trace à la prose en lui attribuant le même statut qu'à la poésie.

Du fait que le poète s'adonne à la prose doit nécessairement naître un conflit. Chez Mockel et chez Van Lerberghe, c'est le conflit entre l'aspiration et le devoir : l'aspiration à la poésie inaccessible ou « ineffable »² et le devoir de vérifier ses capacités d'artiste en écrivant un recueil de proses. Chez Maeterlinck, plus qu'un conflit, c'est une lutte avec le mot et la forme, qui doit aboutir à une forme mûre et adéquate. Quant à Verhaeren, il avoue lui-même, indirectement, que la prose narrative n'est pour lui qu'une activité tout au plus accessoire³. Ce rapport conflictuel que les écrivains entretiennent avec leurs récits donne l'image d'une prose spécifique non seulement pour l'auteur en question, mais aussi pour le temps dont elle émane. Dans *Le roman célibataire* on parle de cette particularité de la prose décadente-symboliste qui consisterait en son caractère fortement allusif voire souvent citatif.⁴ En effet, on trouve, chez les auteurs en question, à côté des récits ordinaires, divers types de textes, à commencer par une transposition de tableau, à travers des récits bibliques et des contes-essais, jusqu'à la réécriture d'un conte de fées. Sous ce rapport, la prose des symbolistes belges rejoint l'image générale de la prose mise à l'épreuve à la fin du XIX^e siècle.

Maurice Maeterlinck, auteur applaudi de plus d'une vingtaine de pièces de théâtre, poète de *Serres chaudes* et de *Quinze chansons*, essayiste reconnu du *Trésor des Humbles* ou de *La Vie des abeilles*, ne consacre à la prose narrative que la toute première période de sa carrière littéraire, soit les années 1885-1896. Cette situation chronologique de la prose maeterlinckienne jointe à son caractère hétéroclite et tâtonnant, permet de croire que pour Maeterlinck le conte et la nouvelle ne sont qu'une sorte de laboratoire dans lequel doivent naître les formes d'expression qui lui conviendraient le mieux. On serait tenté de dire que la nouvelle ou le conte sont une forme creuse où s'élabore une forme pleine. Une vue cavalière sur l'ensemble des récits de Maeterlinck en révèle certains traits qui

² Ce second adjectif est souvent employé par rapport aux deux poètes.

³ Ainsi dans sa lettre à Zweig de 1903 : « Quant à ma prose, j'en fais peu de cas; elle ne me caractérise pas. J'ai publié les *Contes de minuit* jadis. Ce fut une erreur et je préfère qu'on n'y insiste pas. » (Verhaeren, 1996: 107).

⁴ Voir *supra*.

permettent de la considérer comme un champ d'expérimentation laissé inculte dès qu'il cesse de remplir son rôle.

Les deux adjectifs - hétéroclite et tâtonnant - qui caractérisent tous ses textes en prose narrative, aussi bien publiés qu'inédits, concernent autant leur poétique que leur esthétique. Ainsi, parmi les textes publiés, qui d'ailleurs n'ont jamais paru ensemble du vivant de l'auteur⁵, on trouve une transposition littéraire d'un tableau (*Le Massacre des Innocents*), un récit fantastique (*Onirologie*), un récit légendaire (*L'Anneau de Polycrate*) et un récit biblique écrit en collaboration (*Ancilla Domini*). Ces textes paraissent encore plus disparates lorsqu'on les soumet à un examen attentif.

C'est déjà le premier récit qui présente quelque ambiguïté générique. Réédité huit fois, *Le Massacre des Innocents* (1886) est une transposition littéraire d'un tableau de Breughel le Vieux, et dès que l'on constate cette parenté, une hésitation s'installe quant à la qualification générique de ce texte : à savoir si une transposition pure et simple d'une œuvre picturale dans la langue de la littérature peut être considérée comme un conte ?⁶ La question s'impose aussi sur la part de l'inventivité de l'écrivain, susceptible d'imprimer un cachet individuel à une œuvre étant, tout de même, une sorte de réplique. Plusieurs écrivains contemporains de Maeterlinck pratiquent ce genre de prose : *Contes d'Yperdamme* (1891) et *Les Récits de Nazareth* (1893) d'Eugène Demolder en sont les exemples les plus représentatifs. Et l'auteur lui-même, comme on voit, n'hésite pas à attribuer à ses propres transpositions une « enseigne » qui leur assure une autonomie : « contes » et « récits ». Paul Gorceix cite le cas d'*Un Mâle*, roman de Camille Lemonnier, où l'auteur insère des scènes transposées de tableaux de Breughel et des paysages inspirés par les toiles d'Émile Claus, ainsi que celui de Verhaeren dont les poèmes des recueils *Les Flamandes* et *Les Moines* se nourrissent de tableaux de peintres flamands⁷.

Albert Mockel ne doute pas qu'il s'agisse là d'un genre littéraire nouveau. Dans sa conférence du 12 janvier 1927 consacrée à Maeterlinck, il écrit :

« Du premier coup, Maeterlinck créait un genre nouveau : la transposition littéraire d'un tableau. Ce genre, il se proposait de le cultiver dans la suite; il annonça même tout un recueil qui devait s'appeler « *Histoires gothiques* » d'après les peintres primitifs, et puis n'y pensa plus. » (*Annales*, 1960 : 28-29)⁸

Les ambitions littéraires de cette transposition du tableau brueghlien semblent claires. C'est une des premières publications de Maeterlinck, une de ses premières

⁵ Les récits de Maeterlinck ont été recueillis dans le volume *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles, Labor, 1985.

⁶ Le terme « conte » revient à plusieurs reprises autant sous la plume de l'auteur lui-même que dans les articles critiques portant sur ce texte (Timmermans, 1912; Maes, 1949; Lecat, 1950; Hermans, 1967; Pouilliat, 1972). Maeterlinck donne le titre *Deux contes* à l'édition de 1918 et à celle de 1927 qui, à côté d'*Onirologie*, contiennent *Le Massacre des Innocents*.

⁷ Cf. Gorceix (1997: 21).

⁸ Mockel, en traitant Maeterlinck de père de la transposition littéraire, oublie *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842) d'Aloysius Bertrand qui, dès le sous-titre, indique la parenté entre le pictural et l'écrit. Le terme « bambochades » qui apparaît chez Bertrand ne fait que confirmer le caractère « transpositionnel » du texte écrit.

apparitions en tant qu'homme de lettres⁹, enfin c'est une œuvre de fiction. La fiction, d'ailleurs, s'installe chez lui d'une façon particulière. L'œuvre littéraire ne se contente pas d'imiter, de transposer ou de citer l'œuvre picturale; elle ajoute des éléments nouveaux ou ceux qui potentiellement auraient pu avoir lieu, si le peintre avait disposé du temps et non seulement de l'espace.

Maeterlinck situe l'action du conte dans une ville de Flandre, Nazareth, et nomme une série de lieux qui apparaissent au fur et à mesure du développement de l'action : l'auberge du Lion-Bleu, l'auberge au Soleil-d'Or et celle du Bossu de Saint-Nicolas. D'autres lieux encore sont évoqués : le verger, le cimetière, l'étang. Les personnages, forcément anonymes dans le tableau de Breughel, acquièrent dans le récit une identité : le vacher qui annonce l'arrivée des lansquenets espagnols, son oncle Petrus Kreyer, Korneliz et son beau-frère ou, enfin, un berger appelé le Nain-Roux. L'identité des soldats-tortionnaires mêmes rend la réalité représentée plus épaisse encore : dans l'évocation d'une scène biblique, est introduit un élément qui se rapporte à l'histoire de la Belgique. Certains commentateurs du *Massacre* soulignent aussi la présence bizarre d'un vieillard à barbe blanche, et y voient soit la préfiguration de l'atmosphère du mystère qui marquera l'œuvre ultérieure de Maeterlinck¹⁰, soit « l'incarnation anticipée du « troisième personnage » » (GORCEIX, 1997 : 21) que l'on retrouve dans ses drames.

Maeterlinck introduit dans son récit les éléments forcément absents dans le tableau de Breughel : la scène du début où le petit vacher raconte le drame de sa famille agressée par les Espagnols, l'épisode de la bataille entre les habitants du village et les Espagnols qui a lieu sur l'étang à proximité du village, ou la scène dans laquelle les paysans implorent le secours du seigneur qui du haut de son château observe indifféremment le massacre.

Dans *Bulles bleues*, livre de souvenirs qu'il publie en 1949, l'année de sa mort, Maeterlinck semble confirmer le caractère littéraire de son texte, en indiquant l'obédience à laquelle il répond :

« Mon seul écrit en prose, « Le Massacre des Innocents », qui devait paraître bientôt dans *La Pléiade* [...], indique une orientation nettement réaliste, étant la transposition d'un tableau de Brueghel le Vieux. » (MAETERLINCK, 1992 : 157)

Cette œuvre de jeunesse qui, au moins à l'époque de sa parution, se voulait fermée, subit, en 1916, une modification importante. Et il ne s'agit pas de la suppression de quelques premiers paragraphes qui « retarderaient inutilement le récit » (MAETERLINCK, 1916 : 130), mais du changement du contexte dans lequel l'œuvre est réimprimée et, par là, du changement de sa portée. Conçu initialement comme un récit réaliste qui reproduit une scène peinte par Breughel le Vieux, *Le*

⁹ *Le Massacre des Innocents* est publié dans *La Pléiade* parisienne en mars 1886. Albert Mockel situe les débuts littéraires de celui-ci en 1883. Maeterlinck publie alors dans *La Jeune Belgique* (n° 12 du 1^{er} novembre) le poème *Dans les Joncs*, signé « M. Mater », l'auteur n'osant pas encore dévoiler son identité. C'est probablement pour cette raison que Mockel se croit autorisé à voir dans la publication du *Massacre* le début de la carrière littéraire de Maeterlinck. En effet, l'écrivain signe cette œuvre de son nom en toutes lettres : « Mooris Maeterlinck ». Le 7 juillet 1886 paraît, dans *La Jeune Belgique*, l'article de Georges Rodenbach, « Trois nouveaux poètes : Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck », qui annonce la naissance du Maurice Maeterlinck poète.

¹⁰ Cf. Hanse (1992 : 185).

Massacre des Innocents cesse d'être une pure vision littéraire, détachée de l'époque où elle est composée. Repris en 1916, le texte rejoint son époque : il s'inspire d'elle, l'illustre et la juge, recevant ainsi une forte marque socio-historique¹¹. Devenu une accusation parmi d'autres, car les textes non-littéraires qui l'accompagnent dans le volume le sont, le conte change de signification et, tout en restant « une sorte de vision symbolique » (MAETERLINCK, 1916 : 130) littéraire, il s'éloigne de son « genre » primitif, simple transposition d'une œuvre picturale.

L'auteur se distancie d'ailleurs de ses productions de jeunesse dans la préface aux *Débris de la Guerre*. Le désaveu des écrits de jeunesse est, on le sait, une pratique courante. Or ici, il ne s'agit pas seulement d'une œuvre de début de carrière littéraire, mais d'un conte. Maeterlinck sous-estime ce genre et en donne ici une nouvelle preuve en le traitant comme un « exercice littéraire » :

« Si je fais place ici à ces modestes pages d'un début sans éclat [...] ce n'est pas que je m'abuse sur les mérites de cette œuvre de jeunesse [...]. Mais il m'a semblé que les événements avaient transformé cet humble exercice littéraire [...] ». (MAETERLINCK, 1916 : 129-130)

Onirologie, complètement négligé par son auteur, mérite le mieux le nom de « conte ». Seul, il ne paraît que deux fois : en 1889, dans *La Revue générale*, et en 1936, en librairie. Deux autres fois, il est accompagné du *Massacre des Innocents* (1918 et 1927). L'édition de 1918 vient après la publication française de *L'Hôte inconnu* (la version anglaise ayant paru à Londres en 1914 et étant reprise en 1915), ouvrage dont la thématique coïncide avec celle d'*Onirologie*. La résurrection de l'œuvre oubliée se trouve ainsi justifiée.

Bien que par sa structure *Onirologie* porte mieux que tous les autres récits de Maeterlinck l'étiquette de conte, il comporte des éléments d'un essai scientifique, nécessairement étrangers à cette forme narrative. Ceci semble tenir en grande partie à sa thématique ainsi qu'au type du narrateur et à l'attitude que celui-ci adopte.

Un narrateur autodiégétique raconte l'aventure qui lui est arrivée dans son enfance : le héros, orphelin, invité chez la tante d'un ami, rêve, probablement sous l'influence de l'opium, que, se trouvant au fond d'un puits, il voit deux visages se pencher vers lui. Ensuite, toujours dans le rêve, il se promène dans une ville inconnue. Quelques années plus tard, en quittant l'orphelinat, il reçoit les documents concernant sa famille, parmi lesquels il trouve une lettre écrite par sa mère qui raconte ce qu'il avait lui-même rêvé.

Or l'aventure du jeune opiomane, qui frôle l'au-delà, permet à l'auteur d'anticiper sur la théorie des rêves de Freud et de donner un exposé de la science du rêve. Le titre déjà, peu caractéristique pour un conte et d'ordre plutôt théorique, indiquant un champ d'exploration scientifique, enlève au texte son caractère

¹¹ Rappelons que l'action du *Massacre des Innocents* se passe en Flandre, les paysans et le curé parlent flamand, et les agresseurs sont des soldats espagnols. Tous ces traits particularisent l'histoire, ce qui paraît sans importance dans la première édition, mais en acquiert une dans l'édition de 1916. D'ailleurs, Maeterlinck souligne dans sa préface au récit qu'« il n'est que trop vraisemblable que des scènes analogues ont dû se répéter dans plus d'un de nos malheureux villages des Flandres et de Wallonie [...] ». (MAETERLINCK, 1916 : 130).

purement narratif et lui confère une dimension documentaire. Les références à Ernest Hello, l'emploi des termes tels que « télépsychie », « magnétisme » ou « télépathie », ainsi que l'indication, à la fin du conte, de l'adresse de la *Society of psychological inquiries*, fait basculer le texte du domaine fictif au domaine réel et documentaire. Le récit est interrompu par de longs développements consacrés entièrement à « l'explication et à l'éducation du phénomène » (MAETERLINCK, 1985 : 26) du rêve. Les détails quasi techniques, la description des comportements propres au dormeur, l'effort de définir différents phénomènes occupent une place non négligeable dans le texte. Le narrateur ne cesse pas d'intervenir, soit pour se justifier, soit pour ajouter quelques explications supplémentaires, soit enfin pour s'adresser directement au lecteur. Les exemples en sont nombreux¹² et la métalepse, largement exploitée par Maeterlinck, déstabilise en quelque sorte le récit.

Par cette dimension documentaire, *Onirologie* préfigure l'œuvre du Maeterlinck-essayiste, qui prendra son plein essor en 1896, avec la publication du *Trésor des Humbles*.¹³ Raymond Pouillart analyse scrupuleusement la part de l'œuvre et de la pensée de Thomas De Quincey dans *Onirologie* et indique un phénomène dû, lui-aussi, à l'écrivain anglais, celui de l'« immixtion constante du pouvoir onirique et de la théorie » :

« Or, Maeterlinck a dû sentir combien cette alliance ne lui convenait pas. Ou il lui fallait s'abandonner à l'irrationnel ou il lui était nécessaire de méditer. Il scindera désormais les deux sollicitations qui sourdaient en lui. Aux poèmes, aux drames sera réservée la part de l'insondable. Aux essais, qui prendront d'abord la forme d'articles, il réservera la part de la réflexion [...]. *Onirologie* aura été le moment d'une conjonction initiale, une tentative unique que, en raison de sa dualité, Maeterlinck a sans doute jugée moins homogène que *le Massacre des innocents*. Telle serait la raison pour laquelle il n'en permettrait la réédition que bien plus tard. » (POUILLART, 1973 : 48-49)

À côté de l'essai en puissance, on découvre, en effet, dans *Onirologie*, des traces d'autres productions de Maeterlinck de cette période ainsi que des annonces de certains motifs des œuvres à venir. Quelques images présentes dans *Onirologie* se retrouvent, plus ou moins directement, dans *Serres chaudes* : celle, par exemple, des arbres « sous verre » ou bien celle du personnage du rêve qui « se présente avec le milieu où il se meut à l'ordinaire » (MAETERLINCK, 1985 : 30).

¹² En voici l'exemple : « [...] et c'est pourquoi je supplie tous ceux qui seraient à même de donner quelque indice à ce sujet, et en général au sujet de tous les *desiderata* de cet éclaircissement, de vouloir, au nom de tout ce qu'ils ont aimé un jour, adresser leurs renseignements à M. Balfour Stewart, president of the Society of psychological inquiries, 75, Catherine street, Strand, London, qui se chargera de me les transmettre. Ils rendront ainsi service à une science nouvelle (car on ne sait jusqu'à quelles découvertes pourrait mener l'éducation de cette faculté spéciale de la mémoire, en l'appliquant par exemple à la période embryonnaire, et même préembryonnaire) [...] » (p. 36)

¹³ Avant cette date, Maeterlinck donne un essai consacré à Ruysbroeck l'Admirable. La première version en paraît dans *La Revue générale* en octobre-novembre 1889. La deuxième version est publiée comme introduction à la traduction par Maeterlinck de *L'Ornement des Noces spirituelles* en 1891. Parmi les écrits, que l'on peut considérer comme philosophiques, parus avant 1896 on peut compter : « Menus propos I » dans *La Plume* de 1890, « Menus propos II » dans *La Jeune Belgique* de janvier 1891 et l'Introduction que Maeterlinck donne à sa propre traduction de l'œuvre de Novalis *Les Disciples à Saïs et les Fragments*, en 1895.

Remarquons qu'à la base du paysage de *Serres chaudes* se trouve justement le couple personnage-milieu dont la dissociation opérée ensuite par le poète devient un véritable système sur lequel se fonde la présentation aussi bien des personnes que des choses dans le recueil.¹⁴ D'autres images font penser à *Pelléas et Mélisande* (1892) : un « bassin de marbre avec sa fontaine aux reflets de tilleuls », un anneau d'or qu'un des personnages, Annie, « laissa choir dans le bassin » (MAETERLINCK, 1985 : 27) ou une « chevelure presque blanche qui coulait le long du moulin » (MAETERLINCK, 1985 : 35).

Le troisième conte, *L'Anneau de Polycrate* (1893) est publié pour la première fois dans *L'Indépendance belge*. Inspiré par la légende du tyran de Samos, il a tous les traits d'une œuvre narrative : un narrateur homodiégétique au premier degré crée un cadre pour le second narrateur, un médecin qui raconte l'histoire visant à élucider le mystère suggéré dans le premier récit et qui concerne les origines du bonheur dont rayonne la maison des aubergistes. Trente ans plus tôt, l'actuelle propriétaire de l'auberge avait épousé un homme de plusieurs années son aîné de qui elle a eu deux garçons. Quelque temps après l'arrivée d'un cousin de la femme, le mari de celle-ci meurt dans des circonstances inexplicables et sa mort est bientôt suivie de celle de ses enfants. Le cousin et la femme se marient et ont une fille qui, un jour, disparaît. Cet événement ne trouble pas pour longtemps leur bonheur. Au bout d'un certain temps, la fille revient. À l'étonnement du médecin lui-même et de ses auditeurs, les crimes probables du couple (la mort du premier époux et des enfants) restent sans châtement.

Plusieurs éléments rapprochent ce texte du genre fantastique. Le lieu de l'action, « l'étrange ville, déserte mais intacte », située au milieu d'« un archipel singulier », enveloppée d'une atmosphère de bonheur « un peu fabuleux » et d'une « joie presque somnambulique », donne l'image de la vie « comme dans un conte de fées » (MAETERLINCK, 1985 : 37). Les noms des personnages principaux, dont l'histoire est racontée par le deuxième narrateur, ne sont même pas indiqués. Le personnage qui remplit le rôle du premier narrateur reste anonyme, de même que les autres personnages : le peintre N..., le vieux médecin (second narrateur), Mme N... et un inconnu.

L'histoire du couple zélandais qui constitue la trame du récit n'est, en fait, qu'un prétexte pour la réflexion sur le bonheur, le moi transcendantal, la perception intuitive du monde et le châtement. La singularité de la contrée dans laquelle se déroule l'action du conte en renforce le caractère légendaire qui, à son tour, confère au texte les traits d'une allégorie. Les références au « philosophe américain »¹⁵, la mise en italique de certaines expressions ou formules (« minutes représentatives », « un bonheur naturel », « the over-soul ») ou, enfin, les phrases de type sentencieux donnent à ce texte l'allure d'un essai philosophique. Sous ce rapport, *L'Anneau de Polycrate* continue l'expérience d'*Onirologie*.

Le dernier récit publié de Maeterlinck, *Ancilla Domini*, écrit en collaboration avec Lucien De Busscher, paraît en décembre 1894 dans *Le Petit Bleu du Matin*. Inspiré de l'histoire biblique, le conte narre le voyage de Joseph et de Marie à Bethléem où ils doivent se rendre pour se faire enregistrer. Le roi Hérode, inquiet,

¹⁴ Cf. notamment les poèmes : *Serre chaude*, *Cloches de verre*, *Âme*, *Hôpital*, *Cloche à plongeur*, *Regards* et *Attouchements*.

¹⁵ Il s'agit de Ralph Waldo Emerson ; l'admiration que lui vouait Maeterlinck est bien connue.

voyant dans les signes surnaturels envoyés par la terre et le ciel l'annonce de la venue du roi des Juifs, part pour Jérusalem afin de prévenir l'arrivée du Messie. Accompagné de sa suite, il rencontre Joseph et Marie enceinte sans même se douter qu'il ait affaire à des élus de Dieu.

Cette transcription maeterlinckienne d'un épisode de l'Évangile selon Saint-Luc est considérée comme une œuvre de circonstance sans une valeur littéraire particulière et par la critique et par l'auteur lui-même. Tout juste un exercice littéraire, voire un jeu de société que constitue un récit bref. Maeterlinck n'a laissé aucune autre œuvre écrite en collaboration. Le travail créateur collectif ne concerne qu'un conte, forme incertaine ou suspecte aux yeux de l'écrivain, donc se prêtant à un tel traitement.

Outre ces récits achevés et publiés, la prose narrative de Maeterlinck comprend quelques projets restés seulement à l'état d'ébauche fort schématique, et deux récits partiellement rédigés : « Visions typhoïdes » et « Sous verre ».¹⁶

Les « Visions typhoïdes », inachevées, écrites probablement entre 1886 et 1890¹⁷, représentent le mieux cette fonction du récit bref (conte, nouvelle, poème en prose), qui est de constituer le lieu dans lequel s'accomplit une quête de formes définitives. Le texte ne se laisse pas décrire comme une narration : il n'a ni action, ni durée, ni personnages. Le lieu reste aussi indéfini que le temps, et le narrateur cède la place à un « je » que l'on serait tenté de nommer lyrique. Ce dernier, au cours du récit, accumule des réflexions sur Dieu, sur l'Énigme du monde, sur l'âme et la mort, réflexions qui sont accompagnées de véritables visions, voire hallucinations, censées exprimer l'état de fièvre intérieure du sujet :

« Et tandis que les étoiles obstruées des rêves des saints, et que la lune gonflée de charnures, éjaculent des herbes dans le sommeil de Dieu, le soleil saturé de songes et de péchés éteint définitivement leurs éruptions dans l'alcool épuisé des luxurieux désirs ». (MAETERLINCK, 1985 : 23)

Paul Gorceix indique aussi une fonction supplémentaire de « Visions ». Le texte se montre non seulement comme un laboratoire où se cherchent les formes nouvelles, mais aussi comme un champ d'expérimentation pour le langage :

« Conjointement, il prend conscience que la suggestion de l'Inconnaissable ne va pas sans la lutte avec le verbe, sans le bouleversement de la syntaxe, sans le recours au mode d'expression oblique qu'est l'analogie. » (GORCEIX, 1999 : 182)

Considéré par Raymond Pouillart et par Paul Gorceix comme « document »¹⁸, le texte de « Visions typhoïdes » rejoint *Onirologie* et *L'Anneau de Polycrate*, pour former avec eux un tercet *sui generis* préparant l'œuvre de Maurice Maeterlinck-essayiste inaugurée en 1896. Aucun conte n'apparaîtra après cette date.

Le second texte inachevé, la nouvelle « Sous verre », du reste la plus volumineuse parmi les textes narratifs, car comptant, dans ses deux rédactions, presque

¹⁶ On trouve également plusieurs projets de contes ou de nouvelles dans le *Cahier bleu* de Maeterlinck, édité en 1976 dans les *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* et précédé d'une présentation substantielle de J. Wieland-Burston ainsi que dans les *Carnets de travail (1881-1890)* de Maeterlinck récemment publiés (cf. références bibliographiques).

¹⁷ Ce sont les dates que propose R. Pouillart, auteur d'au moins trois études importantes consacrées à « Visions typhoïdes » (cf. les références bibliographiques).

¹⁸ Cf. Pouillart (1962) et Gorceix (1997).

une centaine de feuillets, se range, sur le plan aussi bien esthétique que thématique, dans la lignée du réalisme, voire du naturalisme auquel Maeterlinck s'intéresse pendant un certain temps. Elle raconte l'histoire du jardinier Petrus et de sa fille Lo, enceinte. Lo, n'osant pas avouer sa grossesse, entreprend plusieurs tentatives d'avortement pour, finalement, tuer son enfant nouveau-né.

Le récit, qui raconte l'histoire de Lo, évoque aussi la vie des riches bourgeois, propriétaires de la serre où travaille Petrus. De nombreuses descriptions de la végétation, particulièrement suggestives, sont, par endroits, fantastiques et hallucinatoires :

« Ce soir encore, la lune éclairait la serre d'une clarté factice et livide d'hôpital [...]. Dans cette clarté nocturne, elle semblait vêtue de glauque [...] sous le verre, comme au fond d'un fleuve chaud et trouble. Et toutes les plantes emmêlées et baignées dans cette lumière diffuse et si épaisse que l'on eût dit la pulpe molle d'un fruit de lune, toutes les plantes jaillissaient confusément et telles que des girandes éternellement immorales et vertes dans le soleil malade d'une cave où des fleurs rares et grandes allumaient çà et là leurs flammes de souffre, de cuivre ou d'alcool. » (MAETERLINCK, 2002 : 652-653)

La thématique de « Sous verre », rédigé entre 1886 et 1887 préfigure en quelque sorte le courant du *naturalisme aigu* que la littérature belge ne connaîtra qu'au début des années 1890. Sylvie Thorel-Cailleteau, dans son article consacré aux différentes appellations du naturalisme en Belgique, attribue à Joris-Karl Huysmans et à Henry Céard l'invention de ce terme. Ils l'ont employé notamment à l'adresse de *La Faustin* d'Edmond de Goncourt pour relever l'intensité de l'émotion charnelle et spirituelle à la fois. L'auteur de l'article en indique les exemples belges - *Rage charnelle* de Jean-François Elslander (1890), *Le Possédé* de Camille Lemonnier (1890), *Suggestion* d'Henri Nizet (1891) et *L'Homme en amour* de Camille Lemonnier (1897) - et en donne la définition :

« Le naturalisme aigu partage avec le symbolisme et la décadence la particularité d'être une esthétique de l'intrusion. Au-delà, même, la décadence n'apparaît plus comme *l'autre* du naturalisme, ni même comme l'aboutissement de ses formes les plus lyriques. Elle se déploie au contraire à partir de la version la plus pure et la plus dure du naturalisme; à partir de ce point où le naturalisme se réalise - et s'inverse. » (THOREL-CAILLETEAU, 1992 : 36)

Le caractère *aigu* de « Sous verre » ne réside pas seulement dans sa thématique osée, mais aussi dans la manière dont le réalisme ou le naturalisme de la description se métamorphose pour devenir un « irréalisme » ou une fantasmagorie. Moins que la transformation du naturalisme en décadence, on observe ici la décadence du naturalisme. La serre se montre un lieu privilégié de la dénonciation des insuffisances d'une description naturaliste. Le référent - ici la végétation indomptable de la serre - échappe aux moyens réalistes-naturalistes de la description et demande une approche plus imaginative, plus intellectuelle et moins « littérale ».

Dans les *Carnets de travail* de Maeterlinck, on trouve plusieurs projets qui, à en juger au moins d'après les titres suggérant leur thématique, se rapprocheraient du *naturalisme aigu*. C'est notamment dans l'agenda de 1886 que l'on trouve les

projets aux titres symptomatiques : « L'Amant nécrophile », « La petite noyée », « L'assassin (poursuivi par la vision du cadavre de la victime) », « Le pédophile cannibale ». Nous ne savons rien de plus précis sur ces récits, mais il est tout à fait loisible de trouver le dénominateur commun qui les relie : le thème de la mort. Montrée sous ses aspects les plus effrayants et les plus *aigus*, la mort constitue à cette époque le thème qui attire particulièrement l'intérêt de Maeterlinck. Le récit en prose se montre ici comme un champ d'expérimentation pour différentes approches de ce thème.

D'autres projets de nouvelles suggèrent une thématique qui explore l'inconnaissable : « Nouvelle astronomique » en 1887, « Nouvelle sur un rêve avertisseur », « Les hallucinations d'un lecteur » et les « Nouvelles agaçantes » en 1888 ou « La photographie qui dit l'avenir » en 1889. Maeterlinck ne donne aucun développement à ces projets. Les titres laissent supposer des histoires qui exploiteraient le même type d'insondable que celui dont traite *Onirologie*.

Les projets en question n'existent, à vrai dire, que dans l'esprit vagabond de l'écrivain, cueillant par ci par là quelques idées qu'il retient à tout hasard. Il y en a cependant qui revêtent une forme plus prometteuse et dont la parution est annoncée dans la presse.

Ainsi, dans *La Pléiade* d'avril 1886, on peut lire l'annonce de la publication d'« Histoires gothiques », un volume de proses qui doit accompagner celle des poèmes « Les Symboliques », devenus finalement *Serres chaudes*. C'est dès décembre 1885 que Maeterlinck, dans une lettre à Rodolphe Darzens, parle de cette double publication; le titre qu'il évoque, « Manuel de la Mort », est sans doute la version primitive du titre « Histoires gothiques » :

« Moi, je t'envoie quelques vers, desquels tu feras d'ailleurs ce qu'il te plaira, - puis 3 chapitres d'espèces de Poèmes en prose, extraits d'une plaquette Manuel de la Mort à paraître en même temps que mes vers, l'automne prochain probablement, appelés à valoir surtout, je pense, par la typographie gothique, rouge et noir, dont je compte les habiller en un format de petit livre d'heures - enfin Dieu sait si tu en voudras. »¹⁹

Une deuxième annonce concerne la publication d'un triptyque dont on ne connaît que le premier volet : *Onirologie*. C'est dans l'édition de la *Princesse Maleine* de 1889 que, sous la rubrique « À paraître prochainement », on trouve le titre « Onirologie. L'avertissement. L'éducation des remords. 1 vol. ». Dans l'édition de *Maleine* de 1890, le titre se réduit pour ne devenir que « L'éducation des remords ». Comme tant d'autres projets, celui-ci reste lettre morte, et Maeterlinck ne réalise que la première partie de sa trilogie.

En cherchant des constantes dans les différents exemples de la prose narrative de Maeterlinck, on en trouve deux majeures.

¹⁹ Lettre à Rodolphe Darzens du 24 décembre 1885. Citée d'après les notes préparatoires pour l'ouvrage sur les Carnets de Maeterlinck, que M. Fabrice Van de Kerkchove a mises aimablement à notre disposition. Il faut signaler, d'autre part, que selon le commentateur principal de « Visions typhoïdes », Raymond Pouillart, le « Manuel de la Mort » aurait pu être la première version de cette oeuvre. Cf. sur ce sujet Pouillart (1962).

Premièrement, l'écrivain considère la forme du conte (ou de la nouvelle) comme un lieu d'expérimentation littéraire et, plus particulièrement stylistique. Conte-transposition, conte-accusation, conte-exercice littéraire, conte de circonstance - autant d'avatars du conte d'un symboliste chez qui le genre se trouve soit remis en question, soit désavoué, soit sous-estimé. Maeterlinck multiplie à volonté les diverses formes d'expression comme pour mettre sa plume à l'épreuve. On peut dire que Stefan Gross, en commentant *Le Massacre des Innocents*, « Visions typhoïdes » et *Onirologie*, donne une caractéristique générale de tous les récits de Maeterlinck :

« Il semble que l'écrivain n'ait pas été tout à fait satisfait de ses essais narratifs. [...] Il est clair que l'auteur expérimente, qu'il est à la recherche d'un style, d'une forme adéquate d'expression. » (MAETERLINCK, 1985 : 176)

La diversité de formes, de thèmes et de poétiques auxquels correspondent les récits maeterlinckiens participe de cette quête d'une forme « pleine » et satisfaisante, susceptible de revêtir les idées que Maeterlinck pense communiquer au lecteur.

La deuxième conclusion à laquelle nous amène l'étude des récits maeterlinckiens, concerne trois contes : *Onirologie*, *L'Anneau de Polycrate* et « Visions typhoïdes ». La rédaction de ces textes coïncide avec la période de la formation idéologique et spirituelle de l'écrivain. Raymond Pouillart souligne bien l'importance de la date 1896 dans la carrière littéraire de Maeterlinck :

« Lorsque paraît *Le Trésor des Humbles*, en 1896, l'auteur désormais célèbre, propose aux hommes de bonne volonté à la fois une synthèse et une anthologie des découvertes qui sont le fruit des dix années qui s'achèvent. » (POUILLIART, 1962 : 4)

Ces trois contes sont des étapes de ce voyage philosophique que l'écrivain effectue entre 1886 et 1896. À côté de ses travaux sur Ruysbroeck l'Admirable, sur Novalis ou sur Emerson, les récits apparaissent comme des essais en puissance où s'élabore la pensée qui trouvera sa forme d'expression adéquate dans *Le Trésor des Humbles*.

Ainsi la prose narrative n'attire l'attention de Maeterlinck que si elle lui offre la possibilité de s'interroger sur ses propres ressources et capacités d'écrivain ainsi que sur les thèmes qui vont nourrir par la suite ses drames et ses essais. Hors de là, point de salut pour la nouvelle, le conte, ni *a fortiori* pour le roman auquel Maeterlinck n'accorde qu'un intérêt provisoire, qui se transforme en une pure courtoisie dans le cas des préfaces qu'il donne au *Bourriquet* de Cyriel Buyse (1920) et au *Maugré* de Maurice des Ombiaux (1933).

L'exemple de Maeterlinck est révélateur de la situation incertaine, sur le plan générique, de la prose brève à l'époque symboliste. On y rencontre une série de textes aux contours imprécis, dont la nature et la fonction échappent souvent aux auteurs eux-mêmes. Dans leur obstination à s'essayer en prose, se laisse deviner peut-être le vague sentiment d'une certaine utilité de ces tentatives, mais ils ne se préoccupent pas de définir leur prose et gardent, sur ce sujet, un silence que l'on serait tenté de qualifier d'évasif.

À défaut d'affirmations sérieuses de la part des auteurs, nous pouvons nous fier aux critiques selon lesquels ce qui est commun à toutes ces tentatives en prose

c'est le rôle qu'elles jouent dans la crise de l'expression littéraire, et notamment, dans les débuts de la crise de la narration, qui atteindra son sommet au début du XX^e siècle.²⁰

BIBLIOGRAPHIE

- Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (1960).
Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck (1976).
BERTRAND Jean-Pierre, BIRON Michel, DUBOIS Jacques, PAQUE Jeannine (1996), *Le roman célibataire d'« À rebours » à « Paludes »*, Paris, Librairie José Corti.
COLIN René-Pierre (1988), *Zola. Renégats et alliés. La République naturaliste*, Presses universitaires de Lyon.
GORCEIX Paul (1997), *Maurice Maeterlinck. Le symbolisme de la différence*, s. l., Éd. interuniversitaires.
HANSE Joseph (1992), *Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Labor.
HERMANS Georges (1967), *Les premières armes de Maurice Maeterlinck*, Ledeberg-Gand, Éd. Erasmus S. A.
LECAT Maurice (1950), *Maurice Maeterlinck et son œuvre*, t. I, Uccle-Bruxelles, Chez l'auteur.
MAETERLINCK Maurice (1916), *Les Débris de la Guerre*, Paris, Éd. Fasquelle.
MAETERLINCK Maurice (1985), *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles, Labor.
MAETERLINCK Maurice (1992), *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, Bruxelles, Le Cri.
MAETERLINCK Maurice (2002), *Carnets de travail (1881-1890)*. Édition établie et annotée par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, AML Éditions.
MAES Pierre (juillet 1949), Comment furent publiés « Deux contes » de Maurice Maeterlinck?, *Le Matin*.
MICHAUD Guy (1947), *Message poétique du symbolisme. La doctrine symboliste (documents)*, Paris, Nizet.
PAQUE Jeannine (1989), *Le symbolisme belge*, Bruxelles, Labor.
POUILLIART Raymond (1962), L'orientation religieuse de Maurice Maeterlinck en 1887 et 1888, *Bulletin de l'A.R.L.L.F.*
POUILLIART Raymond (1972), Une édition inconnue du « Massacre des Innocents », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*.
POUILLIART Raymond (1973), Maurice Maeterlinck. Subconscient et « sadisme », *Les Lettres romanes*, Louvain, t. XXVII.
POUILLIART Raymond (1974), « Les Visions typhoïdes ». Texte inédit de Maurice Maeterlinck. Exégèse et transcription du manuscrit, *La Fenêtre ardente. Arts. Théâtre.Littérature*, Cahiers trimestriels LFA, Michel de Paepe, Gaston Puel (éd.).
POUILLIART Raymond (1988), Dualité de « Visions typhoïdes » de Maeterlinck, Ruysbroeck l'Admirable et Lautréamont, *La Jeune Belgique et la Jeune Pologne*, Kraków, Wydawnictwo naukowe WSP.
RAIMOND Marcel (1966), *La crise du roman: des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti.
THOREL-CAILLETEAU Sylvie (1992), Un aspect de la réception du naturalisme en Belgique, « naturalisme inexclusif » et « naturalisme aigu », *Naturalisme et Antinaturalisme dans les littératures européennes des XIX^e et XX^e siècles. Continueurs et adversaires*, Actes du

²⁰ Cf. les opinions des auteurs du *Roman célibataire* (1996) et celles de Jeannine Paque (1989).

Colloque de Paris (16-17 avril 1991), Varsovie, Éd. Universitaires de Varsovie, Faculté des Lettres Polonaises.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie (1994), *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, s.l., Éd. interuniversitaires.

TIMMERMANS B. (1912), *L'Évolution de Maeterlinck*, Bruxelles, Éd. de la Belgique artistique et littéraire.

VERHAEREN Émile (1996), *Correspondance générale I. Émile et Marthe Verhaeren, Stefan Zweig (1900-1926)*. Édition établie, présentée et annotée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor.

RIASSUNTO

Campo di ricerca di nuove forme dell'espressione letteraria, la forma breve rappresenta, all'epoca del simbolismo in Belgio, un carattere eterogeneo ed amorfo. Questa disparità tematico-formale risulta dall'estetica simbolista, volta all'interrogazione permanente, e, di conseguenza, dal rapporto conflittuale che i simbolisti belgi, per lo più poeti, stabilirono con la materia narrativa. Maurice Maeterlinck con la sua opera narrativa, irregolare dal punto di vista sia estetico che poetico, è uno dei maggiori esponenti della prosa simbolista.